

La casa vital

Roberto Tejero Blasco

L1 Estrategias de Arquitectura Singular
Ignacio Vicens y Hualde
robertotejeroblasco@gmail.com

ES

RESUMEN. Se trata de una investigación sobre algunas relaciones entre la idea y el ejercicio de la arquitectura y el concepto y la praxis de la herida, tanto física como espiritual: sobre la arquitectura como objeto, destino y origen del trauma. Propongo una definición de estas arquitecturas mediante el estudio de obras que se han visto en algún momento de su vida (concebida como la de un humano) - sometidas a procesos de heridas de varios tipos e intensidades, de forma que estos momentos destructivos las han hecho conocer la agonía y, en ocasiones, las han conducido a la extinción.

PALABRAS CLAVE: *trauma, White U, Toyo Ito*

EN

THIS IS AN INVESTIGATION OF SOME RELATIONSHIPS BETWEEN THE IDEA AND THE PRACTICE OF ARCHITECTURE AND THE CONCEPT AND PRACTICE OF INJURY, PHYSICAL AND SPIRITUAL: ABOUT THE ARCHITECTURE LIKE AN OBJECT, DESTINY AND ORIGIN OF THE TRAUMA. I PROPOSE A DEFINITION OF THESE ARCHITECTURES BY STUDYING WORKS THAT HAVE BEEN AT SOME POINT IN THEIR LIFE (CONCEIVED AS A HUMAN) - UNDER TO PROCESSES OF WOUNDS OF VARIOUS TYPES AND INTENSITIES, SO THAT THESE DESTRUCTIVE TIMES HAVE MADE THEM KNOW THE AGONY AND, ON OCCASION, BEEN DRIVEN TO EXTINCTION.

KEYWORDS: *trauma, White U, Toyo Ito.*

[...] Porque esta brecha no se limita a un problema entre dos individuos, sino que es extensible al tema actual de la brecha existente entre el acto de “hacer” y el acto de “vivir” referidos a las viviendas modernas, como bien dice y demuestra Koji Taki con su **“casa vivida”**. Es una brecha inevitable que se produce entre ambas partes: por parte del que la habita e insiste en que sea una casa vivida, lo cual puede considerarse como un acto de expansión corporal basado en el propio deseo, aunque sea vulgar o arbitrario; y por parte del diseñador, que no tiene más remedio que considerar la casa como un objeto y mirarla desde el punto de vista de una persona ajena.¹



FIG. 1

La habitación era cuadrada, o rectangular, u oblonga, o quizás fuese oblongamente rectangular, oblongamente cuadrada, rectangularmente ovalada, elípticamente cuadrada, no sé, quién sabe. La habitación, quizás, era cada día de una forma. Cada tarde, cada noche, cuando la lluvia azul de sus paredes descendía como un lento desangramiento atardecido, como una humedad del tiempo más que del aire, como un llanto de las cenefas o una respiración de los espejos.

La habitación tenía una atmósfera azul, en todo caso, pero bien sabíamos que el revés de aquel azul era un sepia, un sepia quemado, un sepia de recuerdo, magnesio y olvido. Digamos que la voluntad de la habitación era azul, que la habitación tenía una voluntad de azul, o una voluntad azul, más sencillamente, pero de vez en cuando quedaba traicionada por el sepia, le salían del fondo de los armarios y de los cajones, y de debajo de las mesas y de las alfombras, y por detrás de los espejos y de los cuadros y de las fotografías, unos rebordes sepia, unas cenefas, unos zócalos tristes. Como una mujer que se viste de azul y de pronto sonrío y le vemos un diente de metal.

Las ninfas, Francisco Umbral

LA CASA VIVIDA

Índice

0.- Prefacio	5
1.- Microcosmos cerebral. La psicología del herido	7
2.- Acerca del trauma. Acto de expansión corporal	8
3.- Tres ejemplos.	
3.1.- El proyecto arquitectónico como superación del trauma. Kundmannngasse huis	10
3.2.- Palabra de arquitecto. La casa del suicida y la casa de la madre del suicida	16
3.3.- La herida como comienzo. Maison à Bordeaux	21
4.- Viudas de Japón. White U	26
4.1.- El encargo	30
4.2.- Programa	32
4.3.- Patio	34
4.4.- Toyo Ito	35
4.5.- Japón	37
4.6.- Destrucción	44

PREFACIO

La Casa Vital es una investigación que trata sobre algunas relaciones entre la idea y el ejercicio de la arquitectura y el concepto y la praxis de la herida, tanto física como espiritual: sobre la arquitectura como objeto, destino y origen del trauma. Una definición de estas arquitecturas mediante el estudio de obras que se han visto en algún momento de su vida (concebida como la de un humano), sometidas a procesos traumáticos de varios tipos e intensidades, de forma que estos momentos destructivos las han hecho conocer la agonía y, en ocasiones, las han conducido a la extinción.

El estudio de la arquitectura como herramienta, instrumento o sistema para combatir o acrecentar el trauma revela un sinfín de relaciones entre la obra y el usuario, el artífice, el medio en el que se inserta, el tipo de hostil motivo que encierra su concepción, su vida o su final, si es que lo ha tenido o, simplemente la compleja amalgama de motivos por los que esta arquitectura nunca nació, o nació ya muerta.

En esta investigación se inicia un análisis de las posibles categorías en las que se puede taxonomizar la arquitectura, y más concretamente, la vivienda unifamiliar.

No se trata, por tanto de un estudio universal aplicable a toda la historia de la arquitectura y a todos los tipos de ella, sino que es otra forma de afrontar un estudio, tan válido como otro propuesto. Los edificios utilizados para reflexionar de una forma más extensa son cuatro casos ejemplares vinculados a distintas categorías dentro de un amplio abanico de arquitecturas que son claramente extremo de situaciones límites. Algunas como la *Casa Melnikov* esperan a ser sanadas, otras, yacen orgullosas gracias a su error, como la casa de Burdeos y hay otras que, sin embargo, como *White U*, que se consumieron con tras su historia. Estas arquitecturas, por tanto, existen a la sombra no solo de una historia traumática, sino también de los mecanismos que sus arquitectos contribuyeron a hacerlas significativas; al modo en el que la escala, la composición, la estructura o cualquier elemento que la conforma ha trabajado con la intención de modificar ese trauma, tanto para ser curado, para ser expuesto o ser acentuado.

En este punto solo puedo decir que este índice, tan solo esbozado y versionado innumerables veces, se tienden a cruzar las categorías, ya que trabajo con una taxonomía artificial que se mueve en el ámbito de lo arquitectónico, lo psicológico y los filosófico. No pretende ser exhaustivo, pero sí que de él se desprende un hilo conductor que evoca esta condición que podrá ser o no recogida después por otra persona o por otro tipo de estudio más profundizado.

Los límites del refugio

El útero
El cerebro
El cuerpo
La máscara
El espacio mínimo vital
La cueva / la cabaña / la celda / la habitación
La casa
El monumento
La tumba
La ruina

Arquitectura y trauma

Lo mínimo. *Emparedadas* de Astorga
La muerte y su pérdida. *White U*, Toyo Ito
El olvido. *Casa Melnikov*, Konstantin Melnikov
El autismo. *Casa Malaparte*, Curzio Malaparte
El trauma físico. *Casa en Burdeos*, Rem Koolhaas
La negación del yo. *Casa del suicida*, John Hejduk
El síndrome de Diógenes. *Casa de Soane*, John Soane
La obsesión lógica. *Casa Kundmannngasse*, Ludwig Wittgenstein
El recuerdo de lo que pudo ser. *Palazzo Fondazione Masieri*, Carlo Scarpa
Trastorno de la personalidad. Casa de Billy Wilder, Charles y Ray Eames

MICROCOSMOS CEREBRAL. LA PSICOLOGIA DEL HERIDO

La psicología clínica tiende a centrarse en el individuo como sistema total y abandona la dinámica de los grupos grandes, de la que se encarga la psicología social.

Las personas expuestas a un trauma se ven afectadas por acontecimientos que tendrán efectos durante toda su vida, tanto física como emocionalmente. La estructura del cerebro de los mamíferos está diseñada para recordar acontecimientos que eran peligrosos de una manera diferente a los eventos normales. Esta diferencia en la memoria y el almacenamiento de la información ha ayudado a los mamíferos de los que no.

El trastorno por estrés postraumático (TEPT) es un trastorno psiquiátrico que puede ocurrir después de la exposición a graves traumas. Muchos de los síntomas asociados con el trastorno de estrés postraumático se pueden encontrar en menor medida en las personas que están expuestas a eventos traumáticos. Por ejemplo, las personas que sufren un accidente de coche a menudo tienen pesadillas recurrentes al accidente y cuando escuchan ruidos, como el desgarrar de metales que pueden recordar los detalles y las emociones del accidente.

El cuerpo humano utiliza estos sistemas de captación de emergencia para sobrevivir, pero después de un trauma ha terminado la activación continua de estos sistemas no se detiene. El trauma especialmente cuando se expone repetidamente a eventos traumáticos causa cambios permanentes en la estructura central del cerebro, la función del sistema nervioso y la disponibilidad neuroquímicas en uso por el cuerpo.

La teoría del trauma psicológico ha conocido la importancia de crear ambientes y espacios personales, tanto para la exploración activa de los efectos de un evento traumático en una persona, así como los tiempos para la auto-reflexión. Tampoco está constantemente involucrada en una intensa revisión de como un trauma ha cambiado a una persona, o bombardeados por imágenes o recordatorios del evento es la curación.

Para un edificio, a ser efectivo en el tratamiento de un trauma que debe incorporar múltiples áreas sensoriales y un tema que fluye a través de la experiencia del inquilino.

ACERCA DEL TRAUMA. ACTO DE EXPANSIÓN CORPORAL



FIG. 2



FIG. 3

El útero.

El primer vínculo del *ser* con otro ajeno a él se produce incluso antes de que éste primero esté formado. En el útero materno se produce la primera protección, la primera vez que la madre satisface todos los deseos del nicho, como diaria la psicoanalista austriaca, Melanie Klein:

El primer lazo infantil (...) como figura gratificante, amistosa y protectora está (...) basado en la relación con la madre.²

De la misma manera, el amor del padre se crea a partir del amor de la madre. Este punto es tan fundamental como el primero, puesto que es en el proceso de desplazar la protección de uno mismo hacia otra persona en el que se sitúa el desarrollo de la cultura y la civilización. El hecho de dar cobijo y anteponer el auxilio a un cuerpo que no es el tuyo generará los primeros lazos entre semejantes. Aquí vemos la necesidad de arquitectura como superación del trauma. No como necesidad física de resguardarse ante las inclemencias del tiempo, sino como reestructuración de la necesidad personal de lazos afectivos.

La máscara.

En la concepción de los poblados siberianos, el alma y sus perturbaciones anímicas tienen un papel fundamental. La mayor parte de los pueblos de Siberia imaginan las almas en forma de pájaro, que viven en la copa del árbol de la vida, similitud bastante parecía a otras culturas. La persona posee dos almas: la *externa*, asociada a la envoltura y sombra exterior de la persona, que puede cambiar de forma, y la interna cuyas funciones se asocian a la respiración y a la sangre, ligada a la salud espiritual y corporal. Las máscaras estaban consideradas como los lugares donde se localizaba el alma o el espíritu de su ancestro. Durante el ritual del *kamianie*, se colocaban en un lugar sagrado de

la vivienda con el fin de dirigirse a ellas pidiendo ayuda en diferentes situaciones de la vida, y en agradecimiento las alimentaban con grasa y sangre de animales sacrificados.

Hay evidencias históricas de que hace tan solo cien mil años la humanidad tuvo conciencia de la muerte. Si no hubiera adquirido esta conciencia la evolución del hombre hubiera sido completamente distinta así como el significado que para nosotros tiene. El duelo significa para el psicoanalista W. R. Brion una forma de reparación mental ante la pérdida del vínculo por la muerte de una persona.

El mausoleo habitado por Nabuko Goto, la viuda que residía en White U, es sin lugar a duda un claro ejemplo de cómo buscamos consuelo en la arquitectura. Su hermano, el arquitecto Toyo Ito, le propuso una morada para el funeral, un recuerdo de la ausencia.

Las tres inquilinas vivieron su luto de forma discreta hasta que, asfixiadas por sus muros decidieron dar fin a la vida de la casa ante la mirada de su creador, cuyo fin entendió y llevó a cargo él mismo.

El olvido.

Quizás la negación de la muerte es lo que está consumiendo la *Casa Melnikov*. Sigue en pie, acechada por los nuevos bloques que poco a poco la asfixian y la cohíben. Sólo se puede olvidar lo que se ha recordado y hay recuerdos que no se dejan olvidar; son los recuerdos difíciles. Lo traumático, por innombrable, retorna una y otra vez al no poder ser expresado a cielo abierto. Una fosa común no es lo mismo que una inscripción en la lápida de una tumba. Una fosa común, o el drama de los desaparecidos, es la expresión máxima de la abolición de la existencia; es la negación más radical de la herencia y de la transmisión simbólica; es una segunda muerte, ya que borra los rastros de un ser humano de la faz de la tierra. Konstantin Melnikov creó su casa en Moscú para él y para su autoafirmación. Colocó en la fachada de su puerta un cartel que ponía "KONSTANTIN MELNIKOV. ARQUITECTO", para que ni a él ni a nadie se le olvidara que él era eso, un arquitecto. Numerosos curiosos se acercaban a la casa para ver cómo era y profesionales querían saber cómo había sido construida. Pero tras diez años de vida, la vivienda resultado de la intersección de dos cilindros fue tomada como enemiga para la política social, algo demasiado caprichosa y ostentosa. Melnikov pasó de ser una figura prometedora para la arquitectura de su país a un arquitecto olvidado, haciéndole sobrevivir algunos retratos y encargos pictóricos hasta su muerte.

Acerca del Síndrome de Diógenes de Sir Soane.

Giorgio Agamben menciona que, el coleccionismo de objetos, sean o no de arte, es un modo de llenar el vacío provocado por las carencias sociales provocadas por la rotura de los vínculos sociales. La relación entre el coleccionismo de objetos y la arquitectura se basa también en la necesidad de ubicar y dar protección, como si de un hijo se tratara, las cosas recolectadas. Donald Kuspit relaciona el coleccionismo de objetos con la seguridad y bienestar que le proporciona al individuo gozar de tener esos objetos cerca suya. Será según este crítico de arte, la capacidad de dar amor a las cosas como una manera sustitutoria que nos proporciona imaginariamente el afecto material.



FIG. 4

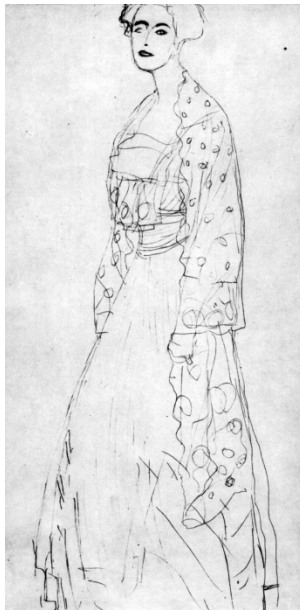


FIG. 5



FIG. 6

EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO COMO SUPERACIÓN DEL TRAUMA KUNDMANNGASSE HUIS

Margarethe Anna Maria Stonborough-Wittgenstein posa con el cuerpo girado hacia la derecha en el centro de la composición, ocupando casi la totalidad del cuadro, con la mirada distante y lejana al espectador. Gustav Klimt empezó los bocetos preliminares del cuadro en 1904, permitiendo a su cliente contemplar el resultado durante todo el proceso, siendo este un regalo de bodas por parte de su padre. Se casaría el 5 de enero de 1905, un año después de que Klimt empezara el trabajo, con el hijo de un adinerado neoyorquino llamado Jerome Stonborough, recalcando que el cuadro no estaba terminado para entonces, ya que esta celebración era el motivo del encargo del cuadro. Klimt pudo avanzar poco en la ejecución de la obra, alterando el fondo y dejando la figura como estaba, más aún cuando Margaret quedó embarazada poco tiempo después de su matrimonio.

Su traje, blanco y sin adornos, poco contrasta con un fondo racional y abstracto de tono similar. El retrato, de tamaño natural, sufrió varios cambios a lo largo del proceso de creación. El vestido con el que ella posaba era en realidad más elaborado, lleno de bordados y de volantes que luego fueron desapareciendo entre las pinceladas: el vestido había pasado de tener relieves a ser una nube blanca que sutilmente cubría el cuerpo. También desaparecería un chal que le cubría los hombros, el cuello

y que ella recogía con sus manos hacia atrás. Ahora, de forma tímida, las manos quedarán cruzadas sobre su cuerpo saliendo del vestido. Sin embargo, todo el fondo es el que toma el protagonismo tras la vaporosa silueta, al mismo tiempo que el artista le da un sentido ornamental. Las partes del cuerpo que la tela deja al descubierto, hombros, cuello y rostro, quedarán marcadas por particiones geométricas a modo de tríptico que delimitan la escena y dan cadencia mediante el uso de particiones en ocre. La sección central, justo detrás de la figura, está ocupada por una zona blanca cuya función es la de marcar el cuello de Margaret, quedando coronada por unos motivos curvos que marcan su rostro. El zócalo que separa la pared de fondo del suelo está compuesto por la alternancia irregular de una banda negra lisa y un motivo ajedrezado.

El cuadro, no gustó a la familia. Estuvo muy poco tiempo expuesto en el *Palais Wittgenstein*, la casa familiar, pero rápidamente fue trasladado a la casa de campo, donde fue reencontrado en muy malas condiciones años después por Thomas Stonborough, el hijo de Margaret.

La figura que representaba a Margaret en verdad no era ella. Su gesto distante, abstraído y frío no correspondía con su personalidad, sino más bien a una elegante dama de la sociedad vienesa de su tiempo que tanto odiaba Margaret, aunque ella formaba parte de la burguesía más elitista de Viena. Ella, una mujer de carácter que no tenía inconveniente con romper las reglas, era una apasionada de las matemáticas, la filosofía, las ciencias, la literatura y el arte. Nació el 19 de septiembre de 1882, siendo la 2ª hija del matrimonio formado por el magnate del acero y mecenas del arte Karl Wittgenstein y de su mujer Leopoldine. El matrimonio protestante y judío consideró educar a sus hijos como católicos, por consejo la propia Leopoldine.

En el inicio del siglo XX, Viena era uno de los puntos culturales más importantes de Europa, se vivía un ambiente cultural muy floreciente en pintura, arquitectura y literatura. La familia Wittgenstein era un centro de atracción de artistas del momento, y sus hijos fueron educados manteniendo una especial sensibilidad en este sentido. En el *Palais Wittgenstein* en Allegasse, se mezclaba una estricta educación hacia los hijos con una continua recepción de artistas, galeristas y escritores. Mezcla que hizo que de esta familia salieran importantes personajes influyentes de la sociedad vienesa, como su hermano Paul, importante pianista, Margaret, mecenas del arte como sus padres, o el filósofo Ludwig Wittgenstein.

En 1926 Margaret decide mudarse a un solar que había heredado en la zona 3 de la ciudad, en la Kundmannngasse, una zona poco frecuentada por la burguesía ya que se situaba en la periferia. Quería hacerse una villa acorde con su personalidad y estilo de vida, huía de la imagen que Gustav Klimt había proyectado de ella en el cuadro. Por ello, encarga el proyecto de la construcción al arquitecto Erich Engelmann, colaborador de Loos y con un estilo fresco y moderno que maravilló a la dueña. La elección de este arquitecto no fue casual, ya que era amigo íntimo por aquel entonces de Ludwig, su hermano. Ludwig era el protegido de Margaret, sus espíritus eran los más afines entre



FIG. 7

los hermanos. La sintonía con su hermana fue, desde siempre, ideal. Los 2 hermanos entendían la vida de la misma forma, menos encorsetada que la burguesía a la que pertenecían y a la que detestaban.

Ludwing Wittgenstein nació el 26 de Abril de 1889, siendo el menor de todos los hermanos. Su vida fue muy convulsa y atormentada, quizás muy influida por la estricta educación y por los suicidios de dos de sus hermanos, que hizo que fuera enviado a Linz a realizar sus estudios hasta 1906. El destino siguió siendo cruel cuando decidió estudiar Física con Boltzmann en la Universidad de Viena, pero ese mismo año el físico se suicidará anulando sus planes universitarios. Volcó su vida a sus estudios de ingeniería mecánica que cursó en la *Technische Hochschule* de Berlín y más tarde desarrollando un motor de reacción en la Universidad de Manchester. Aunque llegó a patentar el motor, numerosos problemas de origen matemático lo empujaron a obsesionarse por la Matemática y floreciendo su interés por la Filosofía.

En 1914 Wittgenstein construirá una pequeña casa de madera cerca de un lago del pueblo de Skjolden, en Noruega. Allí vivirá retirado de la sociedad, de forma modesta, trabajando en sus textos filosóficos durante largas estancias. Antes de instalarse, Wittgenstein donó toda su fortuna a jóvenes talentos, beneficiándose artistas como George Traki, Rilke, Kokoschka, Else Lasker-Schüler o el arquitecto Adolf Loos, que era muy admirado por el propio Wittgenstein.

Retirado en la pequeña localidad impartiendo clase en un colegio, tuvo que retirarse porque exigía tanto a sus alumnos como a él mismo y eso lo consumía. Era un profesor muy irascible e impaciente que le provocó numerosos problemas con los padres de los alumnos. El 3 de junio de 1926 moriría su madre, y él, como su favorito, se vio superado por la noticia y entró en una crisis moral y personal gravísima. Dada la situación depresiva de Wittgenstein y por deseo de Margaret, regresó a Viena para ayudar a su hermana en el diseño de la casa. Ayudaría a Paul Engelmann con el diseño de la casa para estar ocupado y superar su pesar. Wittgenstein se fue involucrando en el proyecto poco a poco, pero, a medida que el trabajo iba devorando a Wittgenstein, Engelmann se retiraba de su

autoría para ceder el control total al hermano de la dueña. Como cuando impartía clase, Wittgenstein exigía total control en todas las decisiones de la obra.

El diseño de la casa Stonborough en Kundmannngasse fue para su creador, Ludwig Wittgenstein, una herramienta para lidiar con sus pesadillas internas y una forma de materializar su pensamiento filosófico. En esta ocasión, fue el arquitecto el sanado por la vivienda y no sus moradores, por una obra que fue el reflejo de la obsesión, la lógica y la intensidad. De las conversaciones con Margaret se definió una casa que evidencia una familia sectorizada y una dueña muy autónoma. Cada integrante de la familia tenía su dormitorio a un nivel distinto; el de Margaret en el primero, su esposo e invitados en el segundo, y los hijos en el tercero. También se notaba que esa casa era un lugar donde reunirse para reunir a artistas, inaugurar exposiciones y disfrutar de tertulias, puesto que eran estas salas las que mayor espacio ocupaban de la planta noble de la casa y se situaban junto al dormitorio de Margaret, para tener controlada ese zona el máximo tiempo posible.

La casa está compuesta por tres niveles diferenciados. La planta baja, después de las modificaciones realizadas por Wittgenstein, contendría las zonas más públicas de la casa, recordando siempre la función social y artística de su uso. Se situaría tras el hall, el salón, la biblioteca, la terraza y el comedor. Todo ello con una simetría interior que contrasta con la asimetría exterior.

La planta principal tendrá un salón, vestidor, baño y habitaciones para huéspedes. Los niños, junto con la institutriz, estarían en la siguiente planta.

La fuerza de gesto arquitectural de la Kundmannngasse radica en la indistinción entre la vertical y la horizontal, así como en la asimetría de su disposición cúbica. La distancia horizontal entre ventanas es menor que la distancia desde las ventanas a los bordes de la pared. Las ventanas son más altas que anchas, y solo con divisiones verticales. A diferencia de los interiores cálidos y bellamente tratados en las viviendas creadas por Adolf Loos, la casa diseñada por Wittgenstein muestra la misma austeridad y simplicidad que en su exterior. Piedra brillante para suelos, paredes enyesadas de color crema y techos blancos; sin rodapiés, molduras o marcos de puerta. Los colores fueron elegidos por su discreción, los materiales por su durabilidad y su discreción. Diseñó hasta el extremo más enfermizo sistema de apertura de puertas, cerrajería, calefacción... 1mm para Wittgenstein era importante para guardar la proporción.

“Ludwig diseñó cada ventana y puerta, cada cierre de venta y radiador, con tal cuidado y atención al detalle como si fueran instrumentos de precisión”³

Las dobles puertas correderas del comedor tenían cristales transparentes por una cara y translúcidos por la otra, de manera que dependiendo de cómo estuvieran abiertas ofrecían una transparencia u otra. Los picaportes y cerrojos encajaban en la propia puerta y no sobresalían, no alterando los planos impolutos de ellas. Éstos no se colocaban en la posición vertical más cómoda, sino que se regían por la geometría total del edificio y se encuadraban en el centro geométrico de la puerta. Lo

mismo ocurría con las luminarias del techo, colocadas más bien por el orden total de la casa que por la ubicuidad de lo iluminado. Esta precisión y rigor matemático con la que realizó toda la construcción hizo engordar muros con el único propósito de encajar ejes y espacios, no por motivos estructurales.

La creación fue excepcional: correspondía perfectamente al proyecto que su hermana demandaba, al ambiente en el que ella se veía reflejada y en el que ella quería vivir, pero más aún porque esta villa, *ascética y austera*⁴, fue el resultado de la libre creación de su hermano, donde volcó deseos y frustraciones, temores y ansiedades, razón y lógica.

Sin embargo, el resto de hermanos veían con cierta distancia a la casa. Hermione, la hermana mayor, describe en varias ocasiones sus impresiones de la casa al visitar a su hermana Gretl, el apodo familiar de Margaret:

“aunque yo admiraba enormemente la casa, siempre supe que ni podría ni querría vivir en ella. Más parecía una morada para dioses que para una simple mortal como yo, e incluso, al principio, tuve que dominar una cierta predisposición interna contra esa ‘casa convertida en lógica’ como la llamaba, con su perfección u tamaño, monumental”⁵

Fue al terminar la casa, en de 1928, como cuando un modisto da la última puntada a la prenda tras meses de prueba y entrega el traje que queda como una segunda piel, la casa Kundmannngasse era una piel que curiosamente sentaba bien al arquitecto y a la dueña. La casa fue nacida desde las entrañas de Ludwig, era parte de él, era su reflejo. Cuando él se refería a la casa, la veía como suya, como una creación hecha por él y para él.

Margaret temía que sus pinturas, obras de arte antiguas y mobiliario de época no combinaran con la nueva morada. Pero biombos y vitrinas, futones y pergaminos lucían realzados en ese ascético contenedor.

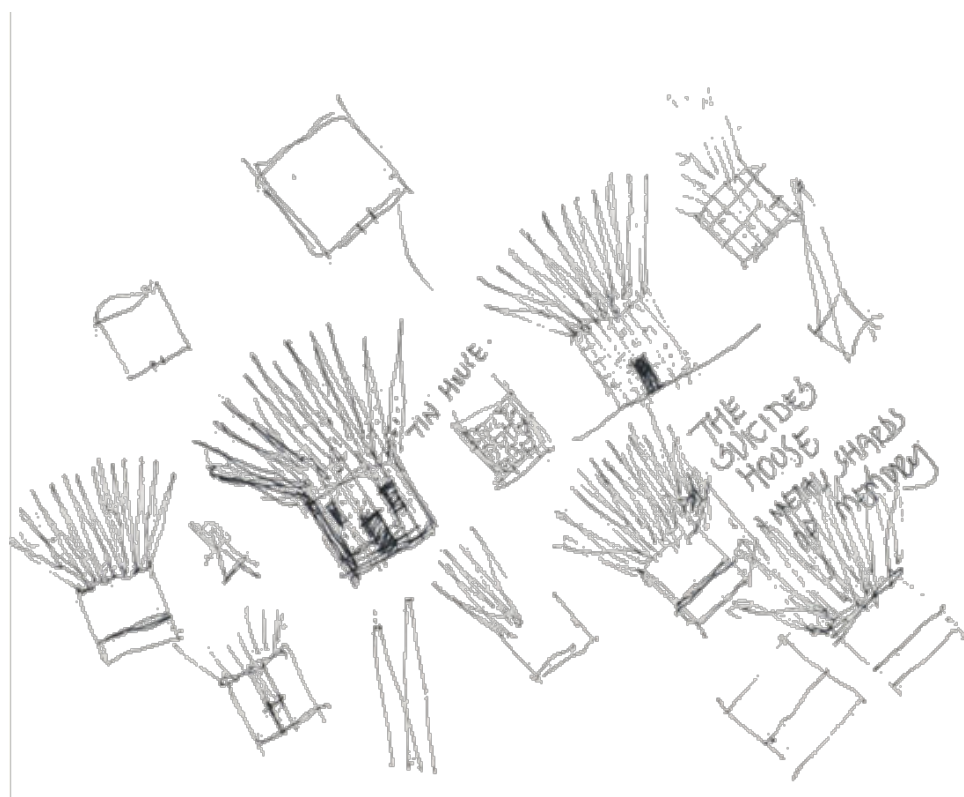


FIG. 8

Hace unos años compré un torso en la librería Barnes and Noble. La verdad es que siempre había querido tener uno. Aquél había sido manufacturado en Alemania Occidental y se componía de 160 piezas numeradas junto con un esquema para su ensamblaje. Lo coloqué sobre la mesa de mi despacho. Estaba harto de que la gente entrara y se pusiera a hablar... Ya sabes, no hablan contigo, sino a ti. Pensé que el torso podía ser de ayuda en ese sentido, así que cuando alguien entraba sacaba todas las piezas y las ponía sobre la mesa. La gente preguntaba «¿qué es eso?», «un torso», «¡ah!». Y, ¿sabes qué pasaba? Pues que no hablaban tanto rato. Estaban mucho más callados y se iban de mi despacho antes. Después de algún tiempo, armé todas las piezas. Bueno, todas menos una, que fui incapaz de encajar por más que miraba el esquema. Así que la dejé sobre la mesa. Después cogí el torso y lo puse detrás de la silla en la que la gente se sentaba. Cuando alguien entraba se quedaba más callado que nunca. No veían el torso, pero sabían que estaba ahí. Pasaron unos ocho meses y no logré descubrir dónde iba la pieza, que seguía sobre la mesa. Entonces di una conferencia en el Guggenheim sobre las víctimas y las cámaras de tortura de la Gestapo en Berlín. Fue realmente agotadora. A la mañana siguiente me llevaron al hospital, con una grave enfermedad que me hizo pasar mucho tiempo en el hospital. Mi amigo Raimund Abraham, que da clases en Cooper Union, me llamó y me dijo: «John, he sacado el torso de tu despacho». Le pregunté: «¿Por qué lo has hecho?» Me dijo: «La pieza que tienes sobre la mesa y que no pudiste volver a encajar en el torso era la parte infectada que te ha hecho enfermar». Era una situación extraña y profunda que me hizo pensar. Había hecho dos cosas que eran una locura. Soy profesor, pero lo que había hecho al colocar el torso en el despacho era suprimir de algún modo el lenguaje, lo que es completamente incongruente. Después le pregunté a mi cirujano: «¿Cuánto hace que esta infección se estaba incubando?» Me contestó que ocho meses, que fue precisamente cuando coloqué el torso en el despacho. Tuvo un efecto, un efecto arquitectónico sobre el modo en que uno mira las cosas.⁶

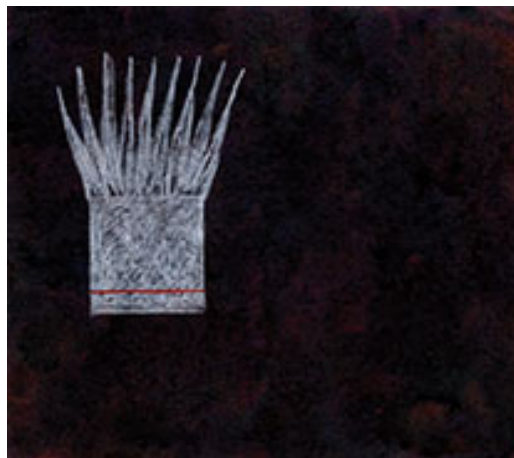


FIG. 9



FIG. 10

PALABRA DE ARQUITECTO

LA CASA DEL SUICIDA Y LA CASA DE LA MADRE DEL SUICIDA

Los límites de la arquitectura con los que trabaja Hejduk no son fáciles de delimitar. El perímetro en muchas ocasiones se diluye y él, astuto, se beneficia de esa nebulosa y huye de ese afán de taxonomizar todo nuestro conocimiento para llegar al entendimiento. Acotar sus trabajos no es fácil. La evolución del arte tampoco lo es. En ese ámbito, las disciplinas se entrecruzan tanto que es difícil ubicar algunos ejemplos. Así pues, nosotros caemos extasiados ante artistas como Cristina Iglesias o Rachel Whiteread que trabajan desde diferentes focos de lo arquitectónico, y también con arquitectos que huyen de lo concreto.

John Hejduk es un arquitecto teórico, un pedagogo. Sus obras son arquitecturas de papel, aun cuando estas están construidas. Residen vivas en sus bocetos, como los ángeles que suele pintar. Algo de mitológico tienen ya que cuando se construyen y se llevan al mundo de lo tangible son sólo una cita de sus dibujos, de lo intangible.

De su entrevista con David Shapiro nos sorprendió la forma en la que enseñaba arquitectura:

DAVID SHAPIRO: ¿cómo enseñas arquitectura?

JOHN HEJDUK: Por ósmosis. Nunca dibujo para los alumnos ni dibujo encima de su trabajo y nunca les digo lo que tienen que hacer. Más bien trato de sacarlos de sí mismos. En otras palabras, sacar lo que llevan en su interior y, simplemente, tocar cierto punto clave que les ayude a desarrollar su idea.⁷

Como ya haría su compañero y amigo Peter Eisenman, Hejduk trabajará con las fricciones entre la arquitectura y la palabra. Estira el límite de un vocabulario en el que aportar nuevos significados. Este procedimiento será el utilizado por Hejduk para trabajar en arquitecturas concebidas como objetos y que él denominará *Máscara de Medusa*. Tomará un símil arquitectónico de la careta facial. Máscara como objeto que se pone delante de uno para esconderse y parecer otro, de poder interpretar un papel distinto al real en el espacio público.

Nietzsche, retomando la diferenciación clásica entre lo apolíneo y lo dionisiaco, descubre que la armonía, el equilibrio, la entereza y la perfección formal contenidas en el primero, son también una máscara, “la forma no puede aparecer más que como disfraz.”⁸

Hejduk dedicará una narración, una ficción a cada una de las 400 mascarar que crea y dibuja a partir de la Bienal de Venecia de 1975. Son unas arquitecturas viajeras, nómadas y sin arraigo de contexto, olvidadas porque nunca existieron. Hejduk colocará a cada una de sus máscaras un enigma en su título para que el receptor aborde la pregunta. Lo que le da juego a estos viviendas es el juego comunicativo que reside en su interior, que va dialogando entre el espectador y la obra. Las máscaras de John Hejduk son experimentos a partir de formas arquitectónicas, pero necesitan *del otro* para poder subsistir, necesitan una experiencia directa del cuerpo, una representación con la imaginación y la memoria para adentrarse en la obra. Porque, el espectador es quien resuelve el enigma, quita la máscara al intentar completar y descodificar esa arquitectura y dotarla de sentido.

“31 Reparador de Máscaras [...] El reparador de máscaras sabe el secreto de las máscaras. [...] Su interés está en el espacio creado entre la superficie exterior de la cara y la superficie interior de la máscara.”⁹

Víctimas, el juez, los desaparecidos, los exiliados, el acusado, la iglesia del ángel muerto, el cuarto de los que miraban para otro lado..., son dibujos nacidos desde la tortura, desde lo oscuro y traumático del interior del arquitecto. Tienen una enorme necesidad de desprenderse de su historia, de poder aliviarse y de ser reconocidas, identificadas y dirigidas por el observador.

Una de esas cuatrocientas máscaras es *La Casa del suicida*. Una caja de metal de 2,7 x 2,7 x 7,3 metros con 7 filas de 7 estacas clavadas en la parte superior. 49 alfileres casi del mismo tamaño que del cubo del que emergen. Éstos, se abren al cielo como ramas de un árbol muerto. *La casa del suicida* es negra, niega la luz que recibe del vestíbulo de la Facultad de Arquitectura de Georgia,

donde fue instalada por primera vez. Una hendidura roja , arañará las piezas metálicas. A su lado, siempre necesitando al primero, se encuentra por su parte la *Casa de la madre del suicida*. El cubo tiene las mismas dimensiones que el de su hijo. Las estacas en este caso están recogidas hacia el centro, como queriendo coger fuerzas y concentrarlas en una plegaria, este caso en una caja metálica gris. Al observar esta pieza, imaginamos la agonía que ha sufrido una madre que ha perdido a su hijo. Las lanzas punzantes tienen distinto cáliz que las de su hijo, el dolor que despierta desde el interior de la caja se hace real en su cúspide.

Viendo estos dos objetos directamente recordaremos la escultura de la artista francesa Bourgeois ¿por qué nos recuerda tanto la Casa del suicida de John Hejduk a *The blind leading the blind* de Louise Bourgeois? No se puede saber con exactitud si una influenció a la otra, pero sí que es verdad que aparte de la componente formal, las dos obras son llevadas por una triste historia, un oscuro secreto.

Louise Bourgeois tiende a utilizar al arte a modo de exorcismo y sus dibujos expresan temores de la manera más directa de la que es capaz. La obra es la escenificación de un recuerdo infantil de la artista. En realidad alude a una situación doméstica: a veces se escondía bajo la mesa de la cocina y observaba cómo cocinaban sus padres. Se preguntaba a qué jugaban, qué pretendían... y acababa dándose cuenta de que su relación era tan hostil que era más seguro no salir de su guarida.

La inspiración surgió primeramente del cuadro *La casa del ahorcado* de Cézanne. En la pintura, destacan unos altísimos árboles de hoja caduca, desnudos ante el frío, y colocados justo delante de la cabaña de la desgracia. Por un momento, parece que las ramas brotan del tejado de la casa, como si la vida del morador quisiera trepar hacia arriba. En 1971 David Shapiro dedicó un poema llamado *The funeral of Jan Palach*, un triste acontecimiento ocurrido meses antes y que a Hejduk le sirvió de inspiración para la ideación de estas dos mascararas. Jan Palach fue un universitario checoslovaco que se inmoló como protesta ante la ocupación soviética de su país.

Las dos esculturas parecen bailar una macabra danza entre ellas, aunque permanece quietas, inmóviles la una de la otra con 5 metros de separación entre ellas. Este vacío se comporta como un vestíbulo a la espera de algo.

La materialización de las viviendas es fiel a sus dibujos. Mantienen el mismo misterio y la inocencia de forma conmovedora.

*Si un pintor puede, mediante una única transformación, coger una instantánea de la vida y convertirla en un lienzo en una naturaleza muerta, ¿sería posible para el arquitecto coger la naturaleza muerta y, mediante una única transformación, construir una instantánea de la vida?*¹⁰



FIG. 11



FIG. 12

LA HERIDA COMO COMIENZO MAISON À BORDEAUX

Nueva York, 7 de agosto de 1974, 7:15 a.m.

Un joven francés de 24 años fue el protagonista de uno de los *crímenes artísticos* más arriesgados de la segunda mitad del siglo XX. Su hazaña tan solo duraría unos 45 minutos, pero ha sido recordada hasta ahora. Como señalaba Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, todos sentimos una tremenda fascinación por el funambulista, ya que hace del peligro su profesión.

El origen de la breve actuación tendría lugar en el invierno de 1968, cuando, aun viviendo París, Philippe Petit acudió al dentista por un terrible dolor de muelas. Mientras esperaba en la sala de espera, ojeó en una revista por casualidad un artículo sobre el proyecto de las Torres Gemelas en Nueva York. Fascinado, arrancó la hoja y salió corriendo de la consulta olvidándose por completo de la razón por la que había ido. Ahora tenía una fijación aún más fuerte en su cabeza: cruzar ambas torres mediante un cable que las uniera desde lo más alto de ellas.

Durante seis años de planificación, realizó mediciones, notas, cálculos de viento; entró ilegalmente en los edificios para anotar horarios, rutas de los vigilantes y códigos de acceso. Lo más increíble de toda esta historia sería como tender el cable desde una torre a otra; pero rápidamente fue resuelto: se lanzaría un cable desde una torre mediante un arco, siendo recogido y atado en la otra por amigos y cómplices del temerario joven. Con los primeros rayos del día, pasadas las 7 de la mañana y con una pértiga desmontable como único objeto, Phillip se apresuró a realizar su hazaña. La idea de muerte no estaba en su mente; la palabra caída no estaba en su vocabulario.

Una mujer afroamericana que salía del metro fue la primera boquiabierta al mirar al cielo. Manhattan apenas despertaba en su actividad.

Ante la mirada atónita de las autoridades policiales, de los vigilantes del edificio, y de cientos y luego miles de neoyorkinos, Philippe Petit fue feliz sobre la cima del mundo, acariciando las nubes.

Durante aproximadamente tres cuartos de hora el joven se paseó sobre el alambre. Primero lentamente, luego más rápido, bailando, dando saltos. No había forma humana de detenerle: le amenazaron con destensar el alambre, con atraparlo desde un helicóptero, pero nadie tuvo valor porque su presencia, el vértigo, la alegría y la indiscutible belleza de lo que estaba realizando dejó anonadada a toda la ciudad. Cuando por fin accedió a bajar fue esposado y detenido, pero a la vez ovacionado por cientos de ciudadanos testigos de su hazaña que lo empezaron a aplaudir cual héroe anónimo.

Esta reacción de los neoyorquinos y la simpatía que generó en los medios de comunicación, fueron decisivos para que todos los cargos que acumuló le fueran retirados. Fue solamente sentenciado a realizar otra exhibición de equilibrio, esta vez a menor altura, en el Central Park, donde lo esperaba un público literalmente rendido a sus pies.

Un cable de acero domina el jardín recordando a Jean François Lemoine su fatal destino. Su vida, como su casa, pendía de un hilo. A diferencia de Philippe Petit, este cable no es horizontal sino vertical, no aguanta el peso del funambulista, sino que atiranta la estructura en la que vive su familia. Lo amargo de ese cable no es el pensar qué pasaría si Jean François lo cortase, agotado por el dolor y la ansiedad, sino que de la misma forma que él cargaba con el macabro resultado del accidente; el cable le recordaba día tras día que la familia estaba arrastrada igual que él a vivir su pena.

Lemoine encargó el proyecto de su vivienda en 1994 a un por entonces desconocido Rem Koolhaas. Quería trasladarse a las afueras de Burdeos, a una colina franqueada por un bosque y alejada del ruido, junto con su mujer y sus tres hijos.

Tras sufrir un aparatoso accidente de tráfico, el dueño quedó postergado a vivir en una silla de ruedas para el resto de su vida. Koolhaas asume el riesgo de proyectar una vivienda sin que la minusvalía de su morador quitara frescura al proyecto, sino que se hiciera fuerte en este sentido y hacer de una experiencia traumática algo positivo proponiendo una compleja vivienda que incluyera todas las

necesidades donde este hombre pasaría la mayor parte de su tiempo. En vez de construir una vivienda en planta baja enteramente, el arquitecto ideó una habitación que se desplazaba de forma vertical por todas las plantas de la vivienda para que Lemoine se pudiera desplazar con libertad por la totalidad de su vivienda.

Esta habitación de 3m x 3,5m que, en realidad, la estancia principal, dotada como un elevador, y con la particularidad de fundirse con la zona de la casa en la que se encontrase. Esta plataforma juega un papel central en la composición del edificio, articulando los tres niveles; en planta alta funciona como oficina, en el nivel intermedio se funde con las áreas comunes y en planta baja es parte de la cocina. La otra circulación vertical es una escalera caracol que juega un papel secundario en la composición, siendo la pieza extraña, la incómoda, la repudiada.

La vivienda estaba compuesta por tres niveles, uno encima del otro y de naturaleza completamente diferente y en claro contraste visual. La planta baja estaba semienterrada en la colina, aprovechando el desnivel de ésta. Una gruta oscura y húmeda de la que se intuían luces de la planta inmediatamente superior. En esta planta se situaba la cocina y la bodega. Al otro lado, la habitación de la televisión y el acceso al patio.

La planta de segunda es acristalada y transparente, proyectada para las actividades diurnas o sociales. Desde aquí se puede disfrutar de las vistas del valle del río Garona y la silueta de la ciudad de fondo. La disposición de la casa concede al nivel intermedio la visión ininterrumpida del entorno, efecto que se intensifica con el acabado en acero inoxidable pulido del cilindro de la escalera, que lo hace desaparecer en el reflejo del paisaje. Este nivel intermedio es en realidad un balcón sobre el que flota el piso superior, una casa de cristal que permite a la silla de ruedas confundir la naturaleza exterior con el interior de la vivienda.

La planta más alta está dividida en dos partes dedicadas respectivamente a la pareja y a los niños. Es una caja protectora de hormigón con espacios varios interconexos, algunos de los cuales se abren al cielo. El dormitorio de los padres se abre al paisaje en el extremo oriental abierto de la caja y los dormitorios de los niños acceden al paisaje desde determinados puntos de las habitaciones, la cama, el baño o el escritorio, y a través de unos pequeños ojos de buey, ahusados y oblicuos, ubicados a unas alturas específicas.

Debido a su movimiento vertical, la plataforma es parte de la cocina cuando está en la planta baja; se funde con el suelo de aluminio del nivel intermedio y, cuando se eleva hasta la última planta, crea un espacio de trabajo en el dormitorio del matrimonio. De la misma manera que se podría interpretar la silla de ruedas como una extensión del cuerpo, la plataforma elevadora creada por el arquitecto era una parte indispensable del cliente minusválido. Esta extremidad construida le otorgaba más posibilidades de movimiento en la casa que a cualquier otro miembro de la familia, hasta el punto de sólo él tener acceso a dependencias como la bodega o a libros colocados en los estantes de policarbonato de una biblioteca de tres pisos de altura que acompaña el recorrido de la plataforma.

Traumatismo cervical

La casa parece flotar en el aire, puesto que la planta superior, maciza desde el exterior, descansa sobre 3 apoyos. Rem Koolhaas diseñó una casa compleja en sí misma, y excedió lo convencional en cada uno de los detalles. Como un funambulista Koolhaas hará un juego de equilibrio variando la posición de los soportes de apoyo y sacando dos de ellos fuera de la casa, colocando dos vigas que conectan los soportes interiores con los exteriores. La doble derivada se ejecuta al colocar una de estas vigas bajo el forjado y apoyando sobre ella el forjado, un perfil en T de 1,10 m de altura que apoya sobre un cilindro hueco de hormigón; mientras que la otra, de 1'40 metros, se coloca encima de la cubierta, hace que por esa parte la casa cuelgue, requiriendo el tirante para que la estructura quede en equilibrio. El cilindro de hormigón esconde en su interior una escalera de caracol.

Por el contrario, desde la última planta, el mismo paisaje recibe otro tratamiento. La visión de éste es restringida y predeterminada al estar enmarcado por ventanas circulares situadas conforme a la posición del cuerpo al estar de pie, sentado o tumbado.

La dualidad de la vida y de la muerte se respira en la casa tan solo al ver la estructura de la vivienda. El equilibrio es un pensamiento continuo en ella. El vuelco, como su contrario eternamente unido a él, también. Ahora todos los que viven en la casa comparten los miedos del señor en silla de ruedas, incluso los invitados que llegan por primera vez a la casa.

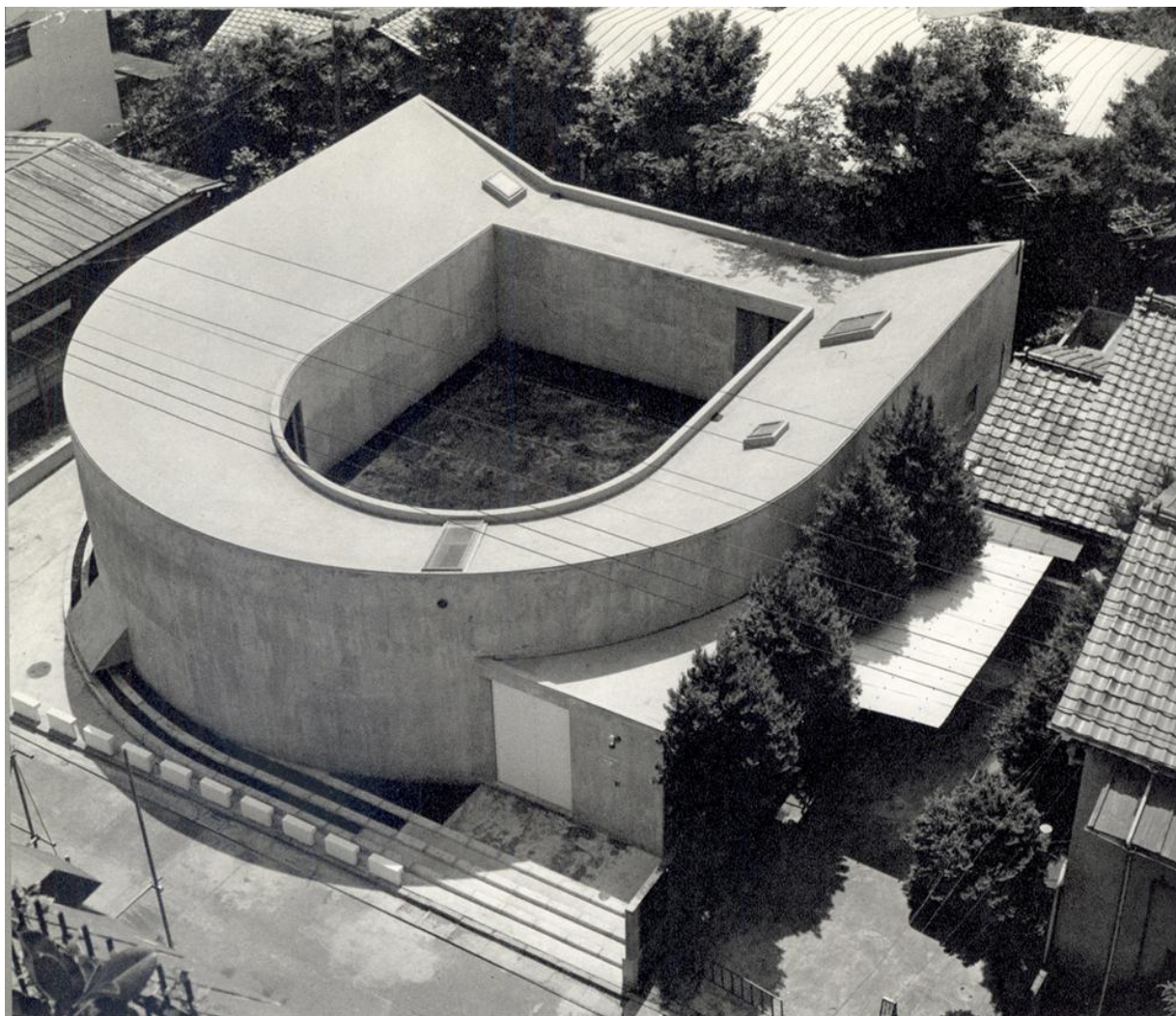


FIG. 13

LA PONCIA: No tendrás queja ninguna. Ha venido todo el pueblo.

BERNARDA: Sí, para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas.

AMELIA: ¡Madre, no hable usted así!

BERNARDA: Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.

LA PONCIA: ¡Cómo han puesto la solería!

BERNARDA: Igual que si hubiera pasado por ella una manada de cabras. (*La Poncia limpia el suelo*) Niña, dame un abanico.

AMELIA: Tome usted. (*Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.*)

BERNARDA: (*Arrojando el abanico al suelo*) ¿Es éste el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre.

MARTIRIO: Tome usted el mío.

BERNARDA: ¿Y tú?

MARTIRIO: Yo no tengo calor.

BERNARDA: Pues busca otro, que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordaros el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas.

MAGDALENA: Lo mismo me da.

ADELA: (*Agria*) Si no queréis bordarlas irán sin bordados. Así las tuyas lucirán más.

MAGDALENA: Ni las mías ni las vuestras. Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.

BERNARDA: Eso tiene ser mujer

MAGDALENA: Malditas sean las mujeres.

BERNARDA: Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.

La casa de Bernarda Alba, Federico García Lorca

Acto I. Segunda parte



FIG. 14



FIG. 15

VIUDAS DE JAPÓN

WHITE U

Había una vivienda en Nakano, un barrio de Tokio, construida desde la pérdida de un ser querido, nacida como mecanismo de defensa bajo el luto. Una mortaja para una familia que quería arroparse tranquila y sola a espaldas de los demás.

Tras terminar la vivienda y al mudarse la familia, se tomaron fotos de la casa con sus inquilinos amoldándose a ella. Las pequeñas preferían jugar en el interior ya que el patio les parecía aún más claustrofóbico que la vivienda. La imagen muestra a las hijas de la viuda recién llegadas a su nueva morada y dando la espalda a la cámara. Las pequeñas juegan con la sombra que arrojan en la pared y cuya luz proviene de unos focos colocados en el suelo de la habitación. El espacio, completamente blanco e inmaculado, muestra una imagen algo inquietante. La fotografía se convierte en bidimensional y la mezcla de luces y sombras consiguen que las pequeñas se fundan con la pared ante la atenta mirada de su madre, que parece incitarlas a seguir jugando.

La madre las dirige de la misma manera que Yves Klein, con motivo de la inauguración de su nuevo apartamento en París el 23 de Febrero de 1960, dirigía a Rotraut y Jacqueline, dos modelos del artista que, completamente desnudas y embadurnadas de Azul Klein se estampaban sus cuerpos y marcaban sus siluetas en un lienzo colgado de la pared.

Una de las modelos llegó a imprimir su cuerpo hasta 5 veces en un lienzo ante el asombro del crítico Pierre Restany, amigo del artista, que sorprendido lanzó: "*¡Estas son las antropometrías de la época azul!*"¹¹, acuñando el nombre a estas creaciones.

El 9 de Marzo del mismo año Klein volvió a repetir la performance, esta vez en la *Galerie Internationale d'Art Contemporain* de la Rive Gauche de París, ante una audiencia de cultivados artistas, críticos y coleccionistas que, sentados frente a una pared y un suelo completamente blanco, observaban a un Yves Klein ataviado de esmoquin dirigiendo a unas modelos que se movían bajo una danza basada en el arte japonés de las *katas*, una serie de movimientos técnicos basados en la lucha entre adversarios con origen en el judo.

Klein dirigió a una orquesta de 9 músicos que interpretaban *Sinfonía Monótona Silencio*, de su propia autoría, consistente en una sinfonía de una sola nota; mientras las tres modelos desnudas se esparcían la pintura azul sobre sus torsos y muslos y presionaban o arrastraban sus cuerpos sobre hojas de papel blanco. Los 20 litros de pintura que Klein tiró al centro del espacio, iban tomando forma en las paredes, mientras él, sin mancharse, veía como nacían las siluetas coloreadas.

En realidad, esa fue la intención del arquitecto en la White U. Toyo Ito creó un *límite difuso* entre el perímetro del cuerpo y el perímetro de la vivienda. Ahora juntos, usuario y vivienda, llevarían la carga a medias. En las *Antropometrías*, Klein cubría con pintura azul a una serie de modelos femeninas y las estampaba contra el lienzo dejando así la impronta del cuerpo desnudo de las modelos sobre la tela al ritmo de una música, dándole toda la autoría a la modelo, que pasaba de ser un objeto estático y ajeno a la obra a ser un miembro activo de ella.

Esta fotografía es ya irrepetible: Por una parte las niñas ya han crecido y han pasado de jugar con las sombras a usarlas como herramienta de trabajo en su vida profesional; la pequeña desarrolló una sensibilidad artística en la casa que luego aplicó como museóloga.

Por otro lado, porque si queremos visitar la vivienda, podrías pasar una eternidad buscándola por las intrincadas calles de Tokio. En la actualidad un bloque de viviendas se alza en su lugar. Tras guardar riguroso luto, tan estricto como la casa ordenaba seguir, la familia hizo girones aquella cabaña que un día tanto necesitó para refugiarse. Corresponde ahora investigar como la vivienda actúa con sus herramientas (luz, geometría, escala...) para dar respuesta a situaciones complejas resultado de la necesidad de la familia, para así entender su trágico final. ¿Finalmente podríamos decir que *White U* fue sacrificada como venganza?

White U fue un encargo que la hermana mayor de Toyo Ito, Nobuko, le hizo al joven arquitecto, que apenas había construido hasta la fecha dos viviendas y una cabañita cercana, y que le marcaría en su trayectoria a él también. Nobuko Goto quedó viuda tras la muerte de su marido, un joven fotógrafo que falleció tras ser consumido por un doloroso cáncer que le tuvo dieciocho meses hospitalizado y que casi consume también a su mujer por lo duro de la experiencia.

Con un programa muy simple, la casa recogería la situación de llanto mediante una casa tubular cerrada en forma de U, rodeando a un patio interior, como si esta fuera la forma ideal que el arquitecto pueda ofrecer como alivio. La estructura consiste en dos muros de hormigón armado de diferente altura que se unen mediante una cubierta inclinada hacia el patio interior. Aunque la apariencia física de la vivienda es contundente, la trasciende sin estridencias, de aquellos cuya rigidez e impermeabilidad no les impiden ser leves. Dentro, los espacios quedaran articulados por dos pasillos que organizan de forma occidental una vivienda japonesa. El edificio es una habitación opaca, despojada de cualquier recuerdo y distribución convencional. Geométrica y espiritual, esta vivienda no es sino un refugio concebido para el recogimiento, la exclusión y la renuncia.

EL ENCARGO

Cuando Nobuko Goto le encargó la vivienda a Ito, buscaron un lugar para estar cerca del terreno, influenciada por las creencias shintoístas, necesitaba de alguna manera conectar con el suelo. De forma casual el solar del al lado de la casa familiar, y en donde vivía el arquitecto estaba en venta, por lo que Toyo Ito persuadió a su hermana a adquirir la parcela y construir allí.

El propio solar ya tenía vocación sanadora. La viuda aceptó el terreno asumiendo que el traslado sería una vuelta a un tiempo y a un lugar en el que ella aún no había conocido a su marido; quizás a una infancia en la que ahora ya su cuerpo había envejecido y sus recuerdos abrumaban su vuelta.

En Japón, el valor del solar es mucho mayor que el propio edificio, debido a la gran demanda y a la escasez de terreno. Así, es frecuente y nada extraño que el propietario de la vivienda no lo sea del terreno en el que está.

La hermana se involucró en el diseño pidiendo una vivienda para reforzar los lazos con sus hijos. Ambos decidieron que tuviera forma de L para permitir a los miembros de la familia tener un contacto visual continuamente. En las sucesivas conversaciones, el énfasis en la organización de espacios fue decantándose por un valor más simbólico del espacio. Por tanto, la casa cambió su planta inicial en forma de L para convertirse en un cascarón en forma de Herradura; una forma aún más exclusiva, rechazando al mundo exterior.

Finalmente la casa recogería la situación de llanto mediante una casa tubular cerrada en forma de U, rodeando a un patio interior, como si esta fuera la forma ideal que el arquitecto puede ofrecer como alivio.



FIG. 16

Esta obra recordaba a la interioridad de la luz de las pinturas del gran artista francés de La Tour.

George de La Tour fue reivindicado desde hace relativamente poco más de un siglo por críticos y estudiosos que redescubrieron a un artista olvidado durante el periodo de la Ilustración y que ahora es considerado como uno de los genios del claroscuro de la historia del arte.

La trayectoria de este artista estuvo marcada por dos etapas muy diferentes. Desgraciadamente, sólo 70 cuadros han sobrevivido al olvido y denuestran el virtuosismo de La Tour. La primera etapa corresponde a pinturas en las que se representaban escenas de la vida de los campesinos de su tierra: sus toscos rasgos, sus costumbres y hasta sus comidas; pero es la segunda etapa la que lo ha hecho más celebre, con cuadros de temática religiosa, pintados en ambientes nocturnos con un fuerte y contrastado claroscuro, en el que a menudo la fuente de luz es una única vela. El efecto casi fantasmagórico de estos cuadros nos presenta a diversos personajes bíblicos envueltos en una atmósfera que incita al recogimiento y la meditación mística.

Los Santos de La Tour tienen un aspecto terrenal, sin ninguna alegoría y sin ningún efectismo rebuscado. Son los mismos campesinos que pintó en su juventud, con sus rasgos ordinarios y sus vestimentas toscas y ásperas. La lección moralizante está clara: la santidad se halla más cerca de la humildad que de la opulencia. El santo es un hombre común revestido de una faceta extraordinaria y asombrosa, representada por la luz que lo vincula a lo sagrado. Una luz que es mística e íntima, muy diferente de la luz gloriosa de los vitrales góticos que nos eleva hacia las alturas; esta luz nos sumerge en el seno protegido de nuestro interior, en donde reside el alma.

La Magdalena penitente muestra a una hermosa joven de pelo largo en un escenario nocturno, iluminado por una vela que crea violentos contrastes en los instrumentos de su meditación. Ella, que

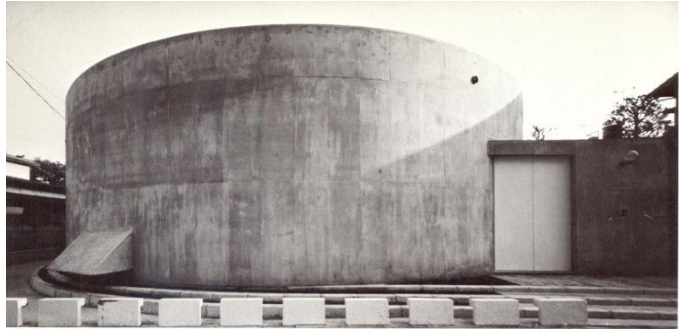


FIG. 17

apoya la cabeza sobre su mano izquierda, se pierde en el vacío de los libros, el crucifijo acostado y la cuerda del flagelo mientras posa su mano derecha sobre la calavera, símbolo de la muerte.

Históricamente, la mayoría de las representaciones de la Magdalena penitente la retratan como una mujer acabada, sucia y desaliñada, pero La Tour nos la muestra en toda su plenitud y belleza juvenil. Pero hay un rasgo oscuro detrás del simbolismo. Parece que Magdalena está embarazada, una nueva vida; y justo al lado de su vientre, en contraste, la calavera.

Quizás este contraste entre muerte y nueva vida, entre Magdalena embarazada y la calavera, sus pequeñas y el reciente fallecimiento de su marido, fue lo que le hizo sentir una empatía con La Tour, con su simbolismo y su magnificencia cotidiana. Las sombras del cuadro querían apoderarse ahora también de ella, mientras Nabuko, ahora, continuaba con la mirada absorta de Magdalena.

PROGRAMA

“Desde que tuve la idea de un espacio tubular uniforme, el desarrollo comenzó a moverse en una dirección determinada. Todas estas aberturas estaban cerradas, y los rayos de luz, que caen naturales por encima reforzaron la impresión de laberinto subterráneo. Al mismo tiempo, el blanco más blanco convocó, y las superficies curvas mejoraron su propia curvatura”

Toyo Ito

White U es una abstracción geométrica y espiritual, concebida para el ayuno, la exclusión y la renuncia.

La casa se refugia levemente de la línea de fachada, tan solo dos metros y medio separan la acera de la puerta de entrada a lo largo de la cual una pequeña verja blanca delimita la propiedad como marcando la distancia con el resto de transeúntes pero sin impedir que entre a acariciar su cara de hormigón. La vivienda tenía un programa convencional de una vivienda occidental. Constaba de solo una planta y ocupa una superficie de 151 m². El patio interior, rodeado por la vivienda tenía una superficie de 74 m².

Un enorme frontón curvo recibe en la fachada al visitante. Este muro, no tiene tan siquiera una ventana que mire hacia la calle. La fachada se curva rechazando al viandante, replegándose sobre sí misma. Adosado a esta imponente fortaleza, y de forma tangente a la curva, un pequeño cubo también de hormigón recibe al invitado. La altura del vestíbulo es notablemente inferior al resto de la casa; esta diferencia, señala que este espacio no forma parte de la ni de la casa ni de la calle, es más un purgatorio que un umbral. Purgatorio por tratarse de un espacio transitorio de purificación y expiación. La puerta metálica hace que la entrada quede impenetrable a ojos del vecino que pase o al invitado que desee entrar, mostrando una cara aún más áspera que la ya mostrada en el muro de hormigón. Al atravesar esta primera puerta, el visitante ya puede esperar, para resguardo de la lluvia, hasta que pueda entrar al interior de este cosmos. Sin darnos apenas cuenta, este pequeño espacio nos lleva al lado derecho de la herradura. Una ventana conecta inmediatamente el muro curvo interior con el patio. La organización que se estableció fue la de dos largas circulaciones a través de un gran tubo blanco que se reconciliaba en la curva de la U.

El interior del tubo es blanco. Suelo, paredes y techo. Este canal no es, como muestran los bocetos, germen del proyecto sino su síntesis. En este interior cristalizó el proceso conforme se fue despojando de lo amable, situándolo en un riguroso escenario de extrema desnudez que hizo que las relaciones familiares se intensificaran. La L quedó torcida para quedarse ausente y se convirtió en U. Una de estas ramas dirigía a los dormitorios de las hijas, con un pequeño aseo y una zona de almacenaje. En la otra rama, atravesando la cocina y el baño llegaríamos al dormitorio de la madre.

Dentro del tubo se producen unos espacios donde se suscitan las actividades de los usuarios iluminados por luces de diversa intensidad. Con los juegos de luces, tanto los elementos arquitectónicos como personas y muebles pierden forma y color, quedan disueltos en la luz. Si en esos lugares se disponen muebles que determinen las actividades de la familia, esta escena iluminada brillará aún más. Los elementos se dispondrán de acuerdo con el ritmo de la trayectoria que marca la luz. La entrada por las varias aperturas crea diferentes cantidades e intensidades creándose un diagrama de distribución de luces de la misma intensidad.



FIG. 18

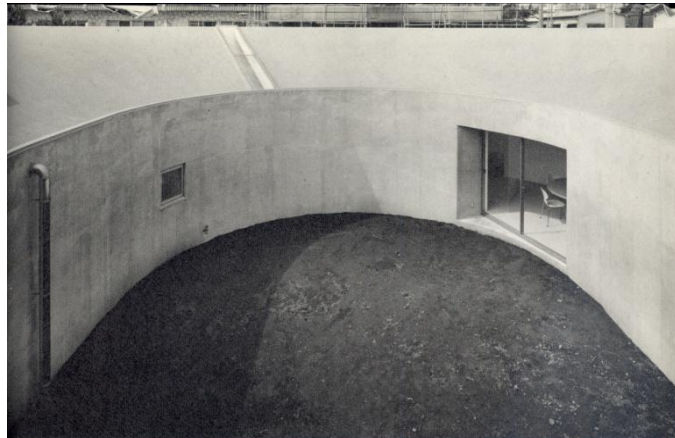


FIG. 1

El único elemento que se le permitió resquebrajar aquella fortaleza de introversión fue la luz. La que penetraba a través de la única puerta de cristal que comunicaba con el claustrofóbico patio interior y que rompía la oscuridad a través de pequeñas perforaciones en el techo. Los haces de luz, a veces dramáticos y otras difuminadas y suaves, atravesaban el espacio blanco y marcaban algunos de los pocos objetos que había en la casa, como las sillas Ant Chair del comedor, la estantería formada por dos escaleras o el piano con el que trabajaba Nabuko, ya que era musicóloga.

En el espacio curvo una silla Mackintosh se apropia de la luz que surge de la apertura colocada como radio de la circunferencia de la curva. El mundo exterior puede penetrar a este minicosmos, a través de la sección curva central, aunque altamente controlada con la luz filtrada a través de aberturas en techo y puertas translúcidas, y por los cambios a lo largo del año experimentados en el patio.

“A medida que el formulario de entrada desplazado del eje de simetría hacia el borde, el interior del edificio perdió ese aspecto dura de la habitación conferida por la linealidad y de la U se convirtió en un anillo blanco”

El patio debido en parte a sus paredes en blanco, es más que un vacío definido por el perímetro: es un espacio de espesor palpable. El anclaje de la composición. Esto se ve reforzado por la pendiente hacia el interior de la cubierta, que parece centrarse todo el espacio hacia el patio vacío y el suelo de tierra negro. El plan de organización da la espalda a la calle.

PATIO

Los dos muros curvos que juegan a encerrar a los moradores acogen en su regazo un claustro como castigo, un agujero impenetrable en mitad de la ciudad. Este *centro negativo*¹² alude a otro vacío, al que ocupa el padre. Una escultura morada por sus dolientes.

El patio es una negación del perímetro habilitado que lo rodea. Desnudo, claro, muerto, eterno. Comentaban las hijas de Nabuko que cuando ellas eran pequeñas y jugaban con sus mascotas,

éstas detestaban quedarse solas encerradas en el patio. Este agujero sofisticado, hecho visible, tiene una macabra capacidad evocadora.

Este atrio teórico es prácticamente opaco. Las únicas concesiones que hace son aberturas para iluminar el salón, para robar miradas desde el vestíbulo, al fondo, una promesa de salida hacia el patio familiar. Como el infierno de Dante, la familia fue enterrada tras los muros curvos como ofrenda a los dioses. La ventana, girada con respecto al muro en el que se inserta, deja un pequeño hueco donde poder sentarse y dejar oír como el viento rezuma en las piedras del patio.

Este patio recuerda al espacio considerado en Japón como *ma*.

El *teatro noh* es la unión de dos mundos: el mundo de los muertos, simbolizado por el escenario (dónde acontece la “representación” de los espíritus-actores), y el mundo de los vivos, correspondiente al público. ambos mundos necesitan un vínculo para co-existir y que éste se realiza a través de un *ma* o espacio vacío, pero que debíamos entenderlo como un vacío lleno de sensaciones.

TOYO ITO

Describimos a un arquitecto con las palabras que Iñáqui Ábalos escribiría de él en la introducción del libro *Escritos*. Iñáqui ya señalaba que Ito, o más bien su arquitectura, se pasea por el presente con una calma y una tranquilidad sublime, sencilla en apariencia pero profunda en el tiempo.

La arquitectura de Toyo Ito es el resultado de la interacción de los usuarios, de lo natural y lo artificial en una arquitectura que nos sorprende. Retrata a través de lo prosaico verdaderos monumentos de nuestra época, contruidos por imágenes y sensaciones fantasmas que varían desde lo estático a lo fluido. Toyo Ito demuestra el cambio de concepto hacia una arquitectura basada en la situación y vida contemporánea de sus habitantes. Una arquitectura fluida con un espacio blando y flexible permite a los usuarios una interacción continua de usos y relaciones. Una arquitectura del viento que no tiene forma, ligera, da la sensación de estar flotando en el aire y como algo liviano de poca materia; la arquitectura efímera, presentada como algo inestable y transitorio pero que en realidad busca la estabilidad y permanencia; la arquitectura como jardín, una arquitectura que introduce el paisaje, un jardín realizado por fluidos naturales y artificiales. La arquitectura borrosa o límites difusos, la cual es abierta, de límites poco definidos entre el exterior y el interior, permiten la articulación en ambos espacios. Según Toyo Ito sin el exterior todo sería más fácil, pero es inevitable su presencia en la realidad, por lo tanto le preocupa la manera de expresar y relacionar su arquitectura y espacios interiores con el exterior. La arquitectura y el diseño para la vida contemporánea del arquitecto demuestra una variedad de escalas, temas y enfoques, cada uno de ellos son distintos a los otros, creando nuevos principios y oportunidades, es decir, no tiene un estilo único y esto es la característica de sus proyectos. Pero de todas formas se pueden destacar y encontrar algunos conceptos que el arquitecto tiene en cuenta y reflexiona antes de diseñar, como temas culturales y medio ambientales, los aspectos sensoriales y receptivos, la reflexión sobre la vida

en la ciudad contemporánea, la ligereza y lo efímero de los materiales, la creación y la relación del paisaje y la naturaleza, la relación entre el ser humano y la naturaleza, trata de introducir el mundo natural en forma construida, el cuidado de la salud y descanso de los usuarios creando ambientes funcionales, agradables, cómodos y relajantes.



FIG. 20

El objetivo de Toyo Ito no es sólo construir y diseñar edificios o ambientes que puedan cumplir, satisfacer las necesidades de la vida contemporánea y proteger a los usuarios, sino que quiere ofrecer y hacer sentir los placeres de una nueva naturaleza, creando espacios libres con fluido de la naturaleza. Éste es el tema principal del proyecto de grado, sobre las maneras que el arquitecto construye, integra, relaciona e inspira en los elementos naturales. En el siguiente capítulo se trata del límite difuso, la relación entre los espacios exteriores e interiores y entre los ambientes interiores que propone Toyo Ito, el propósito de los espacios con límites difusos, las maneras que lo aplica en sus proyectos, los beneficios obtenidos y el resultado.

White U forma parte de una serie de espacios creados por Toyo Ito en la década de los 70 y cuyo eje conductor es la manipulación de la luz mediante espacios “tubo”. La manipulación de la luz es el resultado de crear una superficie mediante el levantamiento de un muro, estrello y alargado, creando un espacio lineal e introduciendo aberturas en él tanto en paredes como en techo. Descubrió que con el uso de la luz y sombra, se producían sensaciones de movimiento y fluidez, aparte de obtener un espacio cerrado y separado del entorno, consiguiendo un espacio interior abstracto e impenetrable desde el mundo exterior. Este aislamiento le facilitó el control de la entrada del flujo de la luz.

El flujo de luces manipuladas estará presente en este sentido en el *Hotel D* (Nagano, 1974-77) o en la *Casa de Kasama* (Ibaraki, 1980). En esta casa, el arquitecto se basó por primera vez en el comportamiento del usuario, y creó una vivienda como un espacio abierto y conectado con el exterior. Aquí el flujo de la luz lo recogen planos verticales que delimitan el espacio.

Durante esta etapa hemos de considerar que Ito estaba inmerso como la mayoría de arquitectos japoneses de la época, en las teorías de Le Corbusier y el empleo de volúmenes puros, geométricos, abstractos de los primeros trabajos del arquitecto. En el libro *Hacia una Arquitectura* de 1932, se



FIG. 21



FIG. 22

define la arquitectura como un grupo de volúmenes bañados por la luz, ya que las formas son percibidas por los ojos mediante la luz y la sombra.

A partir de la influencia de Le Corbusier, Toyo Ito trabajará a partir de aquí con el *límite arquitectónico* que pronto sería una obsesión para el arquitecto, manipulando la disolución de cerramientos y límites. Empezó creando espacios que podían satisfacer las necesidades de los usuarios de manera confortable, y que pueda estimular y ayudar el rendimiento de las actividades de los usuarios. Esta es una reflexión que mostrará junto con la manera en la que el usuario se relaciona y habita en espacios contemporáneos, como se vería reflejado en la *Casa de Hanakoganei* (Kodaira Tokyo ,1983), cuyo proyecto correspondía a un programa de vida contemporánea cristalizada mediante espacios ilimitados y casi exteriores.

Hay una obra sin embargo quizás más directa que pueda relacionarse con Le Corbusier. Se trata del *Parque de Bomberos en Yatsushiro* (Kumamoto, 1992-95). Como Le Corbusier haría en La Ville Savoye, Ito alza un volumen rectangular con ventanas corridas horizontales sobre pilotis que conectan con el terreno. Al elevar este volumen, la planta baja libre dio lugar al estacionamiento de camiones coches de bomberos, tal y como evoca esa imagen del propio Le Corbusier conduciendo su Avion Voisin bajo la casa, y cuya imagen sería propaganda de su *machine à habiter*.

JAPÓN

La idea de muerte, como la del resto de asuntos en la vida se comporta de forma diferente según la cultura en la que se desenvuelva el individuo. Hay numerosas diferencias entre pueblos que conviven en una misma zona, pero quizás la diferencia es aún mayor entre oriente y occidente, debido primeramente a la gran distancia que hay físicamente entre ambos y, consecuencia de la primera, por la escasa contaminación entre la cultura europea y la oriental.

Los accidentes geográficos a saltar, como los montes Urales, la gran depresión de Turfán; los altos pasos de montaña, desde los 3.752 m del mítico Torugart de Kirguizistán, a los 5.330 m del Saser, en la India; los desiertos de Taklamakán, Lout y Kavir; hizo que tan solo de manera comercial hubiera un transvase cultural durante la historia y de ahí surgieron las únicas relaciones culturales. La ruta de la Seda fue un itinerario que en la antigüedad unió los imperios romano y chino fue un importante

intercambio de productos manufacturados que perduró como única conexión entre opuestos. Cada región forjó su propia idiosincrasia y no fue hasta el último tercio del siglo XIX, cuando llegó a su plenitud el colonialismo y el imperialismo occidental, y en su dominio del resto del mundo se realizaron la política de repartos coloniales y la construcción de los nuevos grandes imperios en oriente. Sólo Japón quedó libre de la acción colonial occidental directa y vivió su propio proceso de transformación hasta la Segunda Guerra Mundial. En la actualidad, Japón es convive de forma armoniosa entre el respeto a la tradición y la expectación al futurismo, pasado y futuro estrechan lazos.

Intentamos mostrar, de forma muy general que la cultura patrimonial e inmaterial, el concepto de monumento, de muerte y, en general, de entendimiento de la vida es en Japón por completo diferente a la que se promulga en Europa. Allí lo patrimonial no es viario de la antigüedad de los materiales ni el valor está sujeto a la cronología: el tiempo no es la única medida para la historia, la memoria bebe de un concepto diferente al de la vejez.

Japón no es frágil pero si delicado. Pasea por el filo entre lo sutil y lo volátil. Como hemos comentado, su memoria reside en el pueblo y no tanto en sus monumentos.

Ejemplo de esta devoción a lo inmaterial que reside en lo material debemos tratar sobre

En la cultura patrimonial e inmaterial, el concepto de monumento, de muerte y, en general, de entendimiento de la vida en Japón por completo es diferente al de Europa. Japón no es frágil pero si delicado, su memoria reside en el pueblo y no tanto en sus monumentos.

Shintoísmo y Budismo son las creencias más extendidas en el país:

Shintoísmo

Convicción de que los dioses, el hombre y la totalidad de la naturaleza tienen el mismo origen divino, por lo tanto pertenecen a la misma familia. Esta creencia reúne en equilibrio al hombre en su vida diaria con la naturaleza, y le enseña a vivir de forma pura, respetando los espíritus de la naturaleza y congraciándose con los poderes sobrenaturales. La mayoría de estas deidades son manifestaciones de la naturaleza, espíritus que darán protección y aprobación si se sienten respetados. Es interesante la relación entre muertos y vivos, ya que las almas de los ausentes significan una protección o un maleficio según determinadas circunstancias, y la comunidad celebrará rituales para mantenerlos satisfechos. La muerte es vista como algo impuro y donde el “espíritu” de los muertos tiene que ser expuestos al rito y purificado antes de llegar a la condición de “espíritu celestial”, de lo contrario se volvían espíritus malos y perturbadores.

Para el *shintoismo* no hay una muerte en sí, sino una evolución progresiva y sin fin donde se purifica, desarrolla sus posibilidades y trabaja para la mejoría del mundo. Todas las almas van a dar al mismo lugar, sin juicio previo, sin selección.

Budismo

Resignación frente a la fragilidad de todo lo viviente, Impermanencia o transitoriedad de la existencia humana y de todos los objetos. La causa-efecto de sus acciones implicará el premio o castigo de las acciones pasadas cometidas: una buena acción corresponde un premio y a una mala, a un castigo, pero sin juicio ni selección respeta y reverencia al fallecido como su maestro que nos enseña el verdadero significado de la vida humana.

SOOSHIKI. EL RITO

Al ser la mayoría de la comunidad japonesa de cultura y religión *budista*, los ritos funerarios están ligados a la rama *budista*.

Antes del velatorio al difunto se le afeita por completo la cabeza, poniéndole en ella sal, con lo que la navaja cortará dulcemente su cabellera. Si se trata de una muchacha joven, se respeta su pelo y será amortajada con su *kimono* más elegante.

Después, se procederá a lavar al difunto en una ceremonia llamada “El agua del último momento”, *Matsugo-no-mizu*. Este ritual representa el primer baño de un recién nacido en el más allá.

Tras secarlo y empaparle los labios con aceites, el *comonokan* o ceremonia de amortajamiento, tratará de honrar al difunto de la manera más respetuosa posible en todo momento, procurando que la familia no vea el cuerpo desnudo y vistiéndolo con un kimono llamado *kiokatabira*, confeccionado con tela blanca y cosido, por alguien que sea completamente ajeno a la familia, con hilo fino de bramante, sin nudo alguno.

Después de estos pasos introducen lo introducen en el ataúd con algún objeto personal que se pueda quemar y seis monedas *para cruzar del Río de Tres Cruces de la tradición budista*. Las monedas, como en la antigua mitología grecorromana se creía de Caronte, señor de la Laguna Estigia, servirán al muerto para pagar al barquero que haya de trasladarlo de una a otra orilla del gran lago. Por último, lo introducen en el ataúd, muy distinto de los de Occidente, especie de tonel de madera de unos 90 centímetros de alto, con su tapa correspondiente. El cadáver, va sentado con las manos cruzadas. El velatorio termina cuando un *sacerdote budista recita los sutras* y los familiares ofrecen tres veces incienso al a persona fallecida.

VESTIMENTA

Tratar sobre el *kimono* no viene de un deseo de introducir un elemento cultural de Japón sin más. Es la presentación detallada de este elemento que define a una civilización.

El origen del kimono viene del “kosode” en la época Heian, en el siglo X. El significado de la palabra kosode quiere decir, manga estrecha. La ropa kosode se utilizaba como ropa interior del kimono. Se comenzaron a utilizar durante el periodo Heian (794-1185), por la funcionalidad y comodidad de esta prenda además que se podían utilizar en cualquier época del año, ya que al ser realizados en un

principio de lino eran frescos en verano y si se doblaban en invierno resultaban cálidos y confortables, hicieron de este parte imprescindible del vestuario llegando así a la actualidad.

Durante los periodos Kamakura (1185-1333) y Muromachi (1333-1573) hombres y mujeres llevaban kimonos de colores llamativos, se utilizaba también esta viveza de colorido para representar a los líderes en las batallas, más adelante para diferenciar las clases sociales, convirtiendo la realización en un arte de gran valor por lo que las prendas se convirtieron en valiosas herencias familiares. Durante el periodo Edo (1603-1868), las mangas comenzaron a crecer en longitud, y ser usados especialmente por mujeres solteras. En este mismo periodo también denominado Tokugama fue cuando el kimono alcanzo el máximo de suntuosidad y decoración, ya que hasta que no recibieron totalmente las influencias de la cultura china, no se realizaban con seda natural, si no con cáñamo o lienzo.

Existen diferentes tipos de kimono dependiendo si es para hombre o para mujer, de su estado civil, edad, el evento al que se acuda o la época del año. Actualmente no es una prenda de uso diario, más se ha convertido en un artículo de lujo o traje de gala o para eventos especiales como bodas etc.

Diferentes tipos de kimono:

FURISODE: Es un lujoso kimono de fiesta de seda que visten las mujeres mayores de edad, solteras. Las mangas llegan casi hasta los tobillos.

TOMESODE: Es la vestimenta de las mujeres casadas durante las ceremonias familiares. Este kimono es de mangas estrechas y la parte superior o es lisa o tiene estampado el emblema familiar.

HOMONGI: Realizado con seda pero menos llamativo. En la actualidad se sigue utilizando por algunas personas mayores como vestuario de día y es el más representativo o conocido de todos los kimonos.

YUKATA: es el más informal, de algodón, muy fino y con un diseño colorido, es prenda de verano, y es utilizado en los hoteles típicos japoneses y es típico de celebraciones

VESTIDOS DE BODA:

El SHIROMUKU (literalmente " blanca pureza ") es totalmente blanco y sin diseños.

El UCHIKAKE es el más suntuoso. Un detalle interesante de este kimono es la cola, que no cae hacia atrás sino que rodea a la novia, haciendo que le sea muy difícil moverse sin ayuda. Puede ser de cualquier color y estar adornado con los motivos oportunos. Grullas y olas son motivos de buena suerte muy populares.

MONTSUKI: Para los chicos, lo tradicional es que vistan éste kimono con Haori (chaqueta) y falda partida y pantalones anchos Hakama, con el emblema de la familia.

MUFUKU: es un *kimono* de tipo ceremonial que es usado para expresar su solemnidad en entierros, y en el *Hôji*, celebración conmemorativa budista que venera a los familiares muertos.

El *kimono*, totalmente negro, no lleva ningún tipo de ornamentación. Lo único que rompe la presencia del color de luto, es el escudo o emblema de la familia. El *obi* (faja ancha de tela que se lleva sobre el kimono y se ata a la espalda), los cordones, los zapatos son de color negro. Sólo el *tabi* (*calcetines tradicionales japoneses*) y el *juban* son blancos.

Este *kimono* de luto, lo usarán las mujeres en las situaciones funerarias, sin distinción de edades ni de estados civiles para su uso. En el caso de las mujeres mayores usarán el *juban* con el cuello gris.

PRINCIPIOS DE LA ESTETICA JAPONESA

Analizando las artes japonesas la primera impresión para el occidental se empapa de incompreensión ante un objeto tan distante a los criterios occidentales de aproximación artística. Es por ello que aproximarse a sus artes no es tarea sencilla.

De hecho, y haciendo una injusta simplificación, la idea estética occidental se basa en lo bello en lo bonito frente a lo feo y desagradable. Este no es el caso de la estética tradicional japonesa que conceptos como bello o feo son muy dependientes de la persona y no se les presta más atención de la debida.

Todas sus artes se impregnan de estos conceptos, ya sea en su teatro, en su arquitectura, en su pintura o caligrafía, en sus danzas, o en los arreglos florales, de forma individual o en conjunto.

Procedamos pues con los principios más relevantes de su estética:

Wabi (侘) procede de la flexión del verbo wabiru que significa esperar impacientemente. Se entendía como el aislamiento de vivir en la naturaleza. Con el paso de los siglos el concepto pasó a tener connotaciones más positivas, como la simpleza rústica, frescura o quietud, aunque también puede hacer referencia a las imperfecciones que se pueden generar en la construcción de algo, es decir, la cualidad imperfecta de algo. Emula la búsqueda por la belleza en la simplicidad, por la riqueza en la misma pobreza, sin pretensiones. Concepto totalmente extrapolable al carácter de las personas y cualquier ámbito de comprensión de la consciencia.

Sabi (寂) procede de sabishii y se traduciría por soledad, estar sólo. También se entendía tradicionalmente como frío o marchito. Este término también evolucionó para la belleza que surge con la edad, de forma que la sutileza de la impermanencia se hace evidente. Tanto para objetos, momentos, emociones... Generalmente ambos conceptos son entendidos como uno sólo, de necesidad del uno para el otro. En conjunto se deriva del concepto budista del sanbôin (三法印) que se traduce literalmente por los tres métodos de las marcas aunque es más conocido como las 3 marcas de la existencia.

Estas 3 marcas son: Mujô (無常) Impermanencia, Ku (苦) Sufrimiento, Kû (空) Vacío y ausencia de la propia naturaleza.

Especialmente la primera es quizá el concepto más arraigado en el **Wabi-Sabi**, pues podemos contemplar la delicadeza de los objetos y lo sutil de su existencia. Esto a su vez trae a relucir el

sentido de la trascendencia del momento y de las experiencias que se reflejan en nuestra mente como un elemento en acción del momento, y que se proyectan adelante a través de nuestra consciencia. Algunas de las características del Wabi-Sabi son: Asimetría, irregularidad, Simplicidad, Básico, degradado, Natural, sin pretensiones, Sutil con profunda gracia, sin obviedad, Sin consolidación, libre, tranquilidad.

Miyabi (雅) puede ser traducido por gracia, elegancia, refinamiento. Su concepto se basa en la eliminación de todo lo innecesario. Se busca la eliminación de todo lo que es absurdo, carente de fundamento. Este concepto es aplicado a todos los aspectos de la vida, no sólo en el arte, sino a los pensamientos, sentimientos y palabras. Esto hace que limite muy especialmente las artes como la pintura sumi-e, la poesía haiku, la música o la ceremonia del té, pues te hace desprovener de todo artificio y presentar el arte con extremada naturalidad y desprovisto de lo fútil.

Iki (粋) elegancia, estilo, esencia. Es una expresión de la simplicidad, sofisticación, espontaneidad y originalidad, una sensibilidad solemne. El iki se mantiene en un delicado equilibrio, no siendo para nada un exceso de refinamiento ni de pretensión.

Busui que podría traducirse literalmente por vivir o forma de vida rústica o del campo. Término muy empleado por los habitantes capitalinos que despreciaban a los “pueblerinos” por su falta de elegancia y modales, especial y curiosamente incluso siendo de clases superiores como samurái y agricultores.

El **Shibui** (渋い) Como concepto estético hace referencia a lo simple, a lo sutil a la belleza discreta. Es una belleza en movimiento discreta y profunda. El shibui era el ideal estético de los expertos, que no querían ser engañados por la estética colorista y abusiva del contraste. El Shibui se compone de siete elementos: Simplicidad, “Implicidad”, Modestia, Silencio, Naturalidad, Cotidianidad, Imperfección.

El **Yûgen** (幽玄) se traduce literalmente por recluir lo oculto o confinar profundamente lo oscuro. Hace referencia a la profundidad de las cosas que meramente se presentan en las obras. El Yûgen se manifiesta cuando lo sutilmente presentado tiene una trascendencia profunda basada en un vasco concepto interior.

El **Jô-ha-kyû** (序破急) es un concepto de modulación del tempo. Podría traducirse literalmente por comienzo, rotura y apresuramiento. Es un tiempo que se va realizando más intenso de forma progresiva. Este concepto es muy empleado en muchos actos dentro de las artes clásicas culturales japonesas y representa un principio estético necesario que trasmite la representación vital en el arte.

En el japonés hay muchas palabras que significan “copiar” pero muchas de ellas se alejan bastante del concepto de “copiar” occidental y se acercan más al concepto de “reflejo”, y el reflejo de algo a veces puede ser incluso más bello que el original. En este texto voy a utilizar la palabra “copiar” en el sentido japonés de “observar un patrón original, buscar los puntos clave de ese patrón e intentar hacerlo mejor”, mientras que cuando quiera utilizar el sentido negativo occidental utilizaré la palabra “imitar”.

Nos enseñaron que por lo general, cuanto más viejo es algo, más valor histórico tiene. En Japón no importa tanto que sea una copia o una reconstrucción del original, la educación japonesa se basa en la repetición de “katas” que intentan copiar un patrón original. El templo de Ise, considerado el templo shintoísta más importante del mundo es derruido cada veinte años y se vuelve a construir “exactamente” igual. Se trata de una tradición que se lleva practicando desde el año 690, si hacéis cálculos, el templo de Ise ha sido reconstruido más de 60 veces “copiando” siempre el mismo diseño arquitectónico. Según el pensamiento shintoísta, esta tradición ayuda a mantener la frescura y la pureza del lugar. Esta costumbre reestructora del templo de Ise no está bien vista por el comité que elige los patrimonios de la humanidad, parece que lo ven más como una costumbre destructora.

Ikebana. Arte Floral

Los primeros arreglos florales o Ikebanas fueron realizados por monjes budistas en el siglo VI D.C., en un principio surgen como una necesidad religiosa para adornar los templos y altares y efectuar ofrendas. Posteriormente se usa como fondo decorativo para la ceremonia del té, extendiéndose más tarde esta práctica a las casa particulares.

Es en el siglo XVI, cuando se crean las primeras reglas precisas y complicadas para los arreglos florales que posteriormente darán paso a los diferentes estilos del Ikebana, así como a la aparición de las primeras escuelas de Ikebana.

Este arte tan sutil no estuvo permitido practicarlo a las mujeres hasta bien entrado el siglo XIX; hasta entonces, fue exclusivo de nobles, sacerdotes o guerreros. En la actualidad son preferentemente las mujeres las que practican este arte, aunque los grandes Maestros Superiores de las principales escuelas, siguen siendo hombres.

Actualmente, en la mayoría de las escuelas japonesas, la tradición y el simbolismo afortunadamente persisten. La filosofía y conceptos religiosos originales del Ikebana aún no son olvidados en muchas de ellas.



FIG. 23

DESTRUCCIÓN

Cuando Toyo Ito terminó la obra, pensó que había conseguido una casa estática en el tiempo, ausente, impoluta, hierática. Pero esta casa estaba siendo vivida y durante 30 años, el propio arquitecto veía día tras día como el objeto pasaba de ser propiedad del arquitecto a propiedad del cliente. Aunque desde el primer momento ya lo fue, no lo era sin embargo en la mirada de Ito, que aun la recordaba estática en su cabeza. La casa de Nakano Honcho después de 8 años fue revestida por un manto más amable tejido por hiedra. El patio, que durante los 2 primeros años estuvo tan solo cubierto de tierra, está ahora más amable con césped e hiervas silvestres.

La misma vegetación que trataba de dar vida a esta casa-ataúd, trepa por las paredes y recorre la cubierta para cubrir e ocre o verde y teñirse la vivienda según la época del año.

White U fue reemplazado por un bloque de viviendas de la década de los 90. Silver Hut lo hizo también en 2010.

Esta caracola basada en la ciudad sirvió de vivienda durante el pesado viaje. Pasados 21 años después de su construcción, cuando la familia necesitaba quitarse completando su luto y restablecer lazos con el mundo exterior.

La hija mayor fue la primera en dejar la fortaleza. Nunca se sintió como da en esa casa, porque siempre la consideró como un ataúd. La madre, que disfrutó de la experiencia acústica de la curva, dejó a la niña pequeña al tiempo como única inquilina al marcharse a un apartamento menor.

La menor, que de pequeña le gustaba jugar en el espacio curvado por su iluminación, llegó a interesarse por la obra de Paul Klee y Kandinsky, desarrollando una sensibilidad estética en la casa que luego empleó como directora de museo. Una vez “profanada/abandonada” la casa, se ordenó al mismo arquitecto que la levantó, hacer el proyecto de demolición.

En 1997 la casa fue demolida ante la mirada de Toyo Ito. Ahora el trauma le había sido devuelto del cliente al arquitecto. La última imagen que se tienen de White U es una fotografía de su demolición. Nunca se consideró negativo o triste este final, sino como una renovación de la vida y el último aliento del ausente que nunca llegó a vivir allí pero siempre estuvieron presente.

Para Toyo Ito es necesario y normal derribar aquellos edificios que ya no cumplen sus funciones, es decir, aquellos que no pueden satisfacer de manera eficiente las necesidades de los usuarios, más en una ciudad como Tokio que está en constante destrucción y construcción. No se debería esforzar a los futuros usuarios a vivir y adaptarse a la construcción, al contrario los proyectos deberían ser diseñados según las necesidades y actividades de los habitantes.

Esto no quiere decir que los edificios no puedan perdurar en el tiempo, el arquitecto propone crear espacios que parecen efímeros pero en realidad buscan permanencia en el tiempo. Es posible si los espacios fueran diseñados con el espíritu efímero, es decir, si es lo suficiente flexible que permite realizar cambios de programas constantemente, adecuarse y moldeado según el tiempo y los usuarios, la arquitectura es efímera pero a su vez eterna.

A pesar del aspecto masivo y duradero que ofrece el hormigón, la vivienda era un refugio temporal de curación personal. La cascara de hormigón es más un abrigo cómodo colocado en los hombre más que una orden de perdurabilidad. El carácter provisional reside en el morador más que en el propio objeto, y la lucha entre ellos es la consecuencia del alivio del luto.



FIG. 24

BIBLIOGRAFIA

- Ser y tiempo*, Martin Heidegger, Fondo de Cultura Económica 1971
- La Invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau, Universidad Iberoamericana 1990
- Historia y psicoanálisis*, Michael de Certeau, Universidad Iberoamericana 1995
- Blurring Architecture*, Toyo Ito, Suermondt Ludwig Museum, Aachen, Germany 1999
- Living Vivre Leben*, Rem Koolhaas, Birkhäuser Verlag, 1999
- Escritos: Toyo Ito*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia 2000
- OMA. Rem Koolhaas I*, El Croquis 2006
- La casa de la hermana de Wittgenstein*, Salvador Gallardo Cabrera, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 7, septiembre 2008
- Arquitecturas terminales*, José Joaquín Parra Bañón, Universidad de Sevilla 2009
- Toyo Ito: Force of Nature*, Princeton Architectural Press 2012
- About the Death of domestic Dwellings*, Toyo Ito
- Dicho y hecho*, Ignacio Vicens, Nobuko 2012
- Applied Psychological Trauma Theory and its Reflection in Architecture: Wounds and Memorials*, David S. Bathory, Bathory International LLC 2012
- INNOCENCE*, Revista San Rocco número 00, 2013

¹ *Escritos*, Toyo Ito

² MEYER THOSS, C., Louise Bourgeois, Ammann, Verlag AG, Zürich

³ *Family Recollections*, de Hermione Wittgenstein.

⁴ Memorias de Paul Engelman, Widfevekd.

⁵ *Family Recollections*, de Hermione Wittgenstein.

⁶ Entrevista realizada por David Shapiro para el documental John Hejduk. *Builder of Worlds*, 1992, Michael Blackwood

⁷ Entrevista realizada por David Shapiro para el documental John Hejduk. *Builder of Worlds*, 1992, Michael Blackwood

⁸ Vattimo, Gianni, *El sujeto y la máscara*, Nietzsche y el problema de la liberación, Ed. Península, Barcelona, 1989.

⁹ Hejduk, John. *Victims*. Architectural Association. London, 1986

¹⁰ *Adjusting Foundations*, John Hejduk

¹¹ Citado en *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Juan Antonio Ramírez

¹² *Escritos*, Toyo Ito

Imágenes

- Fig. 1 Miranda de Castañar. Rafael Sanz Lobato
- Fig. 2 Emparedadas, Astorga. Anónimo
- Fig. 3 Máscaras de chamán. Los *Evenki*
- Fig. 4 Kundmangasse huis. Ludwig Wittgenstein
- Fig. 5 Margaret Stonborough-Wittgenstein. Boceto. Gustav Klimt
- Fig. 6 Retrato de Margaret Stonborough-Wittgenstein. Gustav Klimt
- Fig. 7 Detalle de radiador. Kundmannngasse huis
- Fig. 8 Conceptual Sketches for House of the Suicide John Hejduk.
- Fig. 9 House of the Suicide, from the Lancaster/Hanover Masque. John Hejduk.

-
- Fig. 10 The House of the Suicide and the House of the Mother of the Suicide. John Hejduk. Praga
- Fig. 11 Detalle de la habitación móvil. Casa en Burdeos. Re Koolhaas
- Fig. 12 Men on fire 1974. Philippe Petit
- Fig. 13 White U. Toyo Ito
- Fig. 14 Anthropometries. Yves Klein
- Fig. 15 Interior. White U
- Fig. 16 La Magdalena penitente. George de la Tour
- Fig. 17 Exterior. White U
- Fig. 18 Comedor. White U
- Fig. 19 Patio. White U
- Fig. 20 Casa en Kasama. Toyo Ito
- Fig. 21 Parque de Bomberos en Yatsushiro. Toyo Ito
- Fig. 22 Le Corbusier conduciendo un Avion Voisin bajo La Ville Savoye
- Fig. 23 Demolición White U
- Fig. 24 White U